



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

O CIRCO NO TEATRO:

Uma análise sobre as limitações e potencialidades
cênicas da Perna de Pau e do Tecido Acrobático na peça
Os Mamutes.

GABRIELA LOPES VIEIRA

Brasília - DF
2017

GABRIELA LOPES VIEIRA

O CIRCO NO TEATRO: Uma análise sobre as limitações e potencialidades
cênicas da Perna de Pau e do Tecido Acrobático na peça *Os Mamutes*

Trabalho de conclusão de curso a ser
apresentado ao Departamento de Artes Cênicas
da Universidade de Brasília para a obtenção do
título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientadora: Prof. Dra. Sulian Vieira Pacheco.

Brasília - DF
2017

Gabriela Lopes Vieira

O CIRCO NO TEATRO: Uma análise sobre as limitações e potencialidades cênicas da Perna de Pau e do Tecido Acrobático na peça *Os Mamutes*/ Gabriela Lopes Vieira – Brasília-DF. 2017 – 54 f.: il. (Algumas color.) ; 30 cm.

Orientadora: Professora Doutora Sulian Vieira Pacheco.
Monografia (Graduação) – Universidade de Brasília -UnB
Departamento de Artes Cênicas - CEN, Brasília, 2017.

1.Circo no Teatro 2. Perna de Pau 3. Tecido Acrobático 4. Artes Cênicas



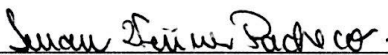
Universidade de Brasília

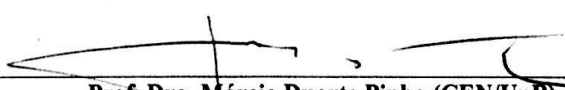
GABRIELA LOPES VIEIRA


O CIRCO NO TEATRO: Uma análise sobre as limitações e
potencialidades cênicas da Perna de Pau e do Tecido Acrobático na peça
Os Mamutes

Trabalho de conclusão de curso submetida como requisito parcial para obtenção do
Título de Bacharel em Interpretação Teatral do Curso de Artes Cênicas da Universidade
de Brasília, apresentada e aprovada com menção NS, pela banca
examinadora abaixo assinada:

Brasília, 18 de julho de 2017


Prof. Dra. Sulian Pacheco Vieira (CEN/UnB)
Orientadora


Prof. Dra. Márcia Duarte Pinho (CEN/UnB)
Membro da Banca


Prof. Ma. Cyntia Carla Cunha Santos (CEN/UnB)
Membro da Banca

DEDICATÓRIA

Dedico à minha avó Iracema Monteiro, que assim como eu sempre sonhou em fugir com o
Circo!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe por todo o apoio, por acreditar em mim, e por me ensinar a fazer tudo com amor. Agradeço ao meu pai pelos conselhos e cervejas e por me proporcionar a melhor educação que eu poderia ter. As minhas irmãs Julia Vieira e Mariana Vieira por serem meus maiores exemplos de sucesso profissional além de minhas fãs número um. Aos meus cunhados que já são como irmãos, Bruno Silva e principalmente ao Mateus Dias pela consideração e por ter formatado esse trabalho para mim. Gratidão.

Agradeço às minhas “irmãs” da minha outra mãe: Paula Velo e Ana Luiza Velo pela amizade, amor, carinho e principalmente por estarem presentes durante todas as fases da minha vida e nessa não seria diferente.

Agradeço a Nina Roberto e Lucas Lima por serem os melhores parceiros durante essa jornada acadêmica. Agradeço a meus presentinhos do departamento por quem desenvolvi enorme admiração e afeto Júlia Horta e Lorena Pires.

Agradeço, com carinho, a todos os mestres: Nitza Tenenblat, Fernando Villar, Luciana Hartmann, Márcia Duarte, Roberta Matsumoto, Cyntia Carla, Marcello Girotti e Soraia Maria. Agradeço especialmente à minha mestra e orientadora Sulian Vieira pela paciência, amparo e por ter embarcado comigo nessa empreitada.

Por fim agradeço a querida Rita de Almeida Castro por respirar junto todos os dias nesse último ano, e pelo grande ensinamento: A vida é dinâmica!

RESUMO

Esse trabalho é uma reflexão resultado da auto-observação e da observação da prática do grupo nos processos de treinamento, ensaio e apresentações, registrados em um diário de bordo do processo criativo da montagem da peça *Os Mamutes* de Jô Bilac na disciplina Projeto em Interpretação Teatral do semestre 2/2016 do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. O foco da pesquisa é analisar a potencialidade e limitações cênicas do uso das modalidades circenses Perna de Pau e Tecido Acrobático no teatro, mais especificamente na peça em questão, em diálogo com as personagens e as funções de suas cenas. A bibliografia utilizada se resume a materiais em língua portuguesa e principalmente a profissionais ligados a pesquisa com o Circo e à Educação Física. A metodologia utilizada foi, além da revisão e pesquisa bibliográfica, entrevista não estruturada e a análise de trechos do registro em vídeo de apresentações da peça. Tal análise nos permitiu concluir que, para que ocorra com eficácia da prática de modalidades circenses no teatro na composição de sentidos da cena, que requerem uma alta demanda corporal de força, equilíbrio, consciência corporal e adequação de tônus, é necessário que haja treinamento prévio para que as necessidades da modalidade estejam sanadas e possam ser ainda ressignificadas de acordo com as demandas da cena.

Palavras-chave: Circo no Teatro, Perna de Pau, Tecido Acrobático, Artes Cênicas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ensaio.	29
Figura 2: Disposição do palco no início da peça.	30
Figura 3: Um sócio – Pirâmide.	34
Figura 4: Mataste alguém? – Encurralar.	35
Figura 5: Sequência no Tecido Gota.	37
Figura 6: Caminho até o palco.	38
Figura 7: Sequência Tecido Liso.	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES SOBRE CIRCO-TEATRO	14
1.1 O TRANSBORDAMENTO HÍBRIDO ENTRE CIRCO E TEATRO	14
1.2 CIRCO HOJE EM DIA	17
CAPÍTULO II - OS MAMUTES: UMA PERSPECTIVA DE PERCURSO	20
2.1 O PROCESSO CRIATIVO	20
2.1.1 Rotina de Treinamento:	20
2.1.2 Fase 1: Pré-Texto	22
2.1.3 Fase 2: Análise de Texto	22
2.1.4 Fase 3: Texto e Personagem	28
2.1.5 Fase 4: Ensaios	29
CAPÍTULO III - CONSIDERAÇÕES SOBRE AS MODALIDADES CIRCENSES NA MONTAGEM DE OS MAMUTES	31
3.1 EPISÓDIO 1 - OS GÊMEOS E A PERNA DE PAU	31
3.2. EPISÓDIO 3 - SQUEL, O TECIDO E O SONHO DE MORRER “AFOGADA”	35
3.3. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A ANÁLISE DAS CENAS	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	44
ANEXO I: APRESENTAÇÃO DOS PROFISSIONAIS CITADOS SEGUNDO A PLATAFORMA LATTES	47
APÊNDICE A: TABELA DE TRABALHO	50
APÊNDICE B: CIRQUE DU SOLEIL	51
APÊNDICE C: ROTEIRO DA PRIMEIRA VERSÃO DE OS MAMUTES	53
APÊNDICE D: FICHA TÉCNICA	54

INTRODUÇÃO

As Artes Cênicas sempre me encantaram com todas as suas peculiaridades. Crescer na Colina, prédios localizados no Campus Darcy Ribeiro destinados a professores e servidores da Universidade de Brasília, e perto desse precioso ambiente acadêmico me permitiu estar em contato com apresentações e resultados de produções artísticas universitárias.

Um dos primeiros espetáculos que assisti, foi na Colina no dia das crianças de 1996 apresentado por um grupo de alunos do departamento de Artes Cênicas chamados Teatro Prático com o espetáculo *Os Saltimbancos*. Uma peça divertida e cheia de energia, com saltos e acrobacias de encantar qualquer criança.

Aos quinze anos assisti pela primeira vez a companhia de circo canadense *Cirque du Soleil* com o espetáculo *La Nouba* e foi um ponto muito marcante da minha vida, me vi como aquela criança que se deixa encantar, foi então que decidi naquele momento que era isso que queria fazer na vida: Encantar. Comecei a me questionar o que era esse encantar tão presente na arte?

Nada longe disso, aos dezenove anos ingressei na Universidade de Brasília para o curso de Artes Cênicas e em comitente adquiri o meu primeiro emprego com carteira assinada no espetáculo *Corteio* do *Cirque du Soleil* que se encontrava em temporada em Brasília em 2013. Tive a oportunidade de trabalhar todas as noites de terça a domingo durante todo o mês de agosto de 2013 como recepcionista *Usher*¹ dentro da tenda principal, o que me possibilitava assistir ao espetáculo todos os dias. E mesmo com essa rotina, não parecia trabalho pois me encantava e admirava muito aqueles artistas, acrobatas, bailarinos, palhaços, malabaristas, cantores, enquanto sonhava ter também tais habilidades, sonhava em ser circense também.

Com o *Cirque du Soleil* aprendi valiosas lições que levo comigo para minha trajetória tanto de atriz quanto de produtora. Todos os dias ao final do espetáculo, os recepcionistas eram responsáveis por limpar toda a tenda. Enquanto atriz aprendi a importância do palco como local de trabalho do artista, a importância de sua manutenção diária até mesmo como forma de fortalecer o coletivo. Outro importante aprendizado foi que a segurança do artista vem sempre em primeiro lugar, ou seja, é importante que o artista confie na sua equipe de trabalho, na montagem dos equipamentos e principalmente que se apoie no treinamento diário, só esse traz a segurança individual.

¹ Para maiores informações sobre as atividades realizadas no Cirque du Soleil procure o Apêndice B.

Durante a graduação em Artes Cênicas, o circo sempre se fez presente. Logo em meu primeiro semestre com a disciplina base do curso, Interpretação Teatral 1 estudei com a professora Cecília de Almeida Borges², que fez parte da maior e mais antiga companhia de circo de Brasília, *Circo Udi Grudi*. Além de Interpretação Teatral 1, estudei também com a professora Borges nas disciplinas de Interpretação Teatral 4 e Interpretação e Montagem³.

Um dos objetivos da ementa da disciplina de Interpretação Teatral 4 era a investigação de processos experimentais de performance. Nessa disciplina nós consideramos a definição de performance de Erving Goffman que a define como toda atividade humana que ocorra durante um período marcado pela presença contínua de um ou mais indivíduos diante de um conjunto particular de observadores e que sobre estes exerça alguma influência (1959, p.22). Em seu programa a professora Borges uniu performance com a criação individual do palhaço⁴ presente em cada ator, pois reconhece as práticas circenses como práticas performáticas. O que pude assimilar nesse processo é que o palhaço por exemplo, é considerado como um performer que tem de lidar com o público em cena, e os estímulos que esse oferece para criação do espetáculo e principalmente com o improviso. Ao entrar em contato com a linguagem da performance em mescla com a linguagem circense, Borges ressaltava a importância do público como cúmplice na composição de cena.

É importante ressaltar que apesar do meu interesse pelo circo ter sido despertado desde o começo da minha graduação, apenas comecei a realizar aulas de acrobacia aérea em meu sexto semestre. Ao descobrir sobre a possibilidade de se aprender modalidades circenses⁵ como “atividade física” em escolas e academias, percebi também que era uma prática de alto custo, que na época não possuía condição financeira favorável para arcar. Porém, como resultado de uma permuta, consegui fazer aulas gratuitas durante um mês em uma academia privada do Plano Piloto, depois desse um mês percebi um grande desejo de continuar e então me matriculei formalmente. Iniciei então em abril de 2016 aulas de acrobacia aérea, nas modalidades de Tecido Acrobático, Lira e Trapézio.

² Para maiores informações sobre os profissionais mencionados nesse trabalho, buscar no Anexo I onde se encontra uma apresentação destes segundo a Plataforma Lattes/CNPq.

³ Segundo o Currículo do curso de Bacharelado em Artes Cênicas no ano de 2017, a sequência de disciplinas com ênfase em Interpretação Teatral são: Interpretação Teatral 1, 2, 3 e 4, Prática de Montagem, Interpretação e Montagem, Projeto em Interpretação Teatral e Diplomação em Interpretação Teatral.

⁴ No capítulo I consideraremos aspectos da modalidade circense palhaçaria.

⁵ A opção conceitual do uso do termo modalidade circense e não técnicas circenses será explicada e retomada no capítulo III, no subtítulo 3.1.

Apesar de ter poucos meses de contato com a acrobacia aérea, mas sim uma aluna, atriz em potencial e curiosa, na disciplina Projeto em Interpretação Teatral 1 eu e outros dois colegas, Amanda Moraes e Mateus Torres, conhecendo os personagens que trabalharíamos naquele semestre, optamos por nos aventurar na experimentação de elementos circenses na montagem *Os Mamutes* de Jô Bilac. Para a minha cena com a personagem Squel, propus o uso do Tecido Acrobático, já para a cena dos personagens Gêmeos, os colegas propuseram o uso da Perna de Pau.

Dessa experiência, surgiram as perguntas que guiaram tal pesquisa: É possível potencializar o trabalho de ator e sua presença em cena através do uso de modalidades circenses? De que forma utilizar esses elementos para que eles fiquem integrados à cena, ou seja, para que eles agreguem sentido à cena? É possível equalizar as demandas, por vezes, virtuosas do circo, em relação às demandas, por vezes, sutis de atuação?

O principal objetivo nesse trabalho monográfico é refletir sobre as potencialidades e limitações do uso de determinadas modalidades circenses na montagem de *Os Mamutes*. Nos interessa também reconhecer as tensões entre ou as demandas corporais presentes nas modalidades circenses escolhidas, relacionadas à força, equilíbrio, flexibilidade e consciência corporal em relação às demandas das personagens nas cenas.

A metodologia para a realização dessa monografia contou com revisão bibliográfica de artigos, monografias, dissertações e teses relevantes para a pesquisa empreendida, relatos etnográficos resultantes da observação do grupo e da auto-observação, análise de registros em vídeos das performances da primeira versão de *Os Mamutes*. Também as oportunidades de conversas com alguns profissionais da área acerca do circo contemporâneo foram muito aproveitadas.

Assim, no Capítulo I dessa monografia serão apresentadas considerações gerais sobre Circo, Circo-Teatro e Circo Contemporâneo, por meio da apresentação de aspectos históricos e de perspectivas sobre o tema apresentados por estudiosos da área, relevantes para este trabalho de monografia.

Já o Capítulo II, com o objetivo de situar leitores e leitoras, apresenta um relato sobre o processo criativo, explicitando aspectos de nossa rotina de trabalho nas diversas fases do processo, escolhas estéticas e desejos por parte do grupo de estudantes que resultou na nossa primeira versão de *Os Mamutes* no segundo semestre de 2016.

Em nosso Capítulo III será apresentada uma análise objetiva, feita a partir do registro em vídeo da apresentação do resultado da montagem do primeiro semestre da disciplina de Projeto em Interpretação Teatral. Nesse capítulo contarei também com as considerações do

aluno e colega Mateus Torres, que trouxe a ideia do uso da Perna de Pau para a cena dos personagens Gêmeos, através de uma entrevista não estruturada. O foco da análise será a eficácia expressiva das modalidades circenses em cena, considerando as funções das personagens nas cenas, bem como as funções das cenas na encenação proposta, buscando considerar suas potencialidades e limitações para a eficácia da nossa proposta.

CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES SOBRE CIRCO-TEATRO

Nesse capítulo vamos apresentar noções elementares sobre Circo, uma breve história até seu encontro com o teatro e de onde é provindo esse termo Circo-teatro. Ressaltando sempre o caráter híbrido de sua trajetória.

Uma grande referencia que será utilizada nesse capítulo é o documentário “Circo é...Circo”, dirigido por Daniela Cucchiarelli. O programa foi gravado durante o Festival Internacional Sesc de Circo – CIRCOS, de 2015 (SescTv; ed. 11, Junho 2016). Logo no início do documentário são apresentadas pequenas definições dizendo que o Circo é rua, linguagem, itinerância, lona, picadeiro, palco, circo.

Segundo a etimologia⁶ da palavra, Circo vem do Latim *circus*, “anel” - que se aplicava também às arenas redondas para esportes e lutas -, que vinha do Grego *kylos*, “círculo ou sua forma, movimento ao redor de, eventos que se repetem com regularidade”, do Indo-Europeu *ker-*, “torcer”. Porém, acredito que Circo é apenas um termo onde dentro desse cabem diversas formas artísticas.

Circo pode ser uma variedade de atividades lúdicas, jogos com objetos, dança, música, acrobacia, surpresa, risco, riso, extraordinário. O Circo nos coloca diante de uma série de ambiguidades: a fragilidade em contraposição da força; ao mesmo tempo que poetiza, ridiculariza; o limite do ser humano, tanto corporalmente representados pelos números de destreza corporal quanto o limite do ser humano enquanto ser social pensante questionado pela figura do bufão e do grotesco. Dentro dessas ambiguidades se encontra no centro o grande coração pulsante do circo, o espaço para o respiro, o alívio cômico, o palhaço.

1.1 O TRANSBORDAMENTO HÍBRIDO ENTRE CIRCO E TEATRO

É importante ressaltar a dificuldade de afirmar um caminho linear e preciso quando se fala de manifestações artísticas, seja no teatro e mais ainda no circo, por ser uma linguagem que se difundiu por todo o mundo, dando margem a diversos caminhos na história e em suas origens. Portanto, trarei o discurso de alguns autores com propriedade sobre as relações entre o circo e

⁶ Informações retiradas do site: <<http://origemdapalavra.com.br/site/>> visitado no dia 14/04/17.

o teatro, buscando criar um panorama entre suas percepções, sem a pretensão de apresentar um percurso histórico.

Segundo Mário Fernando Bolognesi no artigo *Circo e Teatro aproximações e conflitos*, o circo vem atraindo artistas das mais variadas linguagens:

Desde que se constituiu como espetáculo, no formato moderno do termo, no final do século XVIII, o circo vem despertando o interesse de uma gama ampla de artistas, em praticamente todas as linguagens. No campo das artes plásticas, por exemplo, o circo encantou e inspirou artistas das mais díspares tendências. Chaplin, Irmãos Marx, Fellini, Bergman e vários outros cineastas se dedicaram ao assunto. Dado o seu potencial cênico anti-ilusionista, os teatrólogos do início do século XX que investiram no rompimento com a cena realista não escaparam ao encanto do circo (BOLOGNESI. 2006, p. 9).

Realmente, não diferente das artes plásticas e do audiovisual, desde o início do século XX grandes teatrólogos já propunham certo rompimento com a estética realista e o fizeram por meio de aproximações ao circo. Um exemplo é o teatrólogo Meyerhold que utilizava a linguagem circense, se apropriando das modalidades circenses enquanto treinamento corporal para os atores. Geralmente, o corpo de quem realiza acrobacias apresenta maior prontidão, disponibilidade e tônus de quem não as realiza.

Em uma perspectiva histórica brasileira, desde o início do processo de colonização do Brasil, o Circo se fez presente como forma de manifestação artística acessível a toda a população. Uma arte que pode ser considerada popular principalmente pela sua característica itinerante, viajando de cidade em cidade, chamando o povo para a rua pelos cortejos, juntando assim multidões, impressionando plateias e arrecadando sorrisos.

Segundo José Carlos dos Santos Andrade, construir uma história do circo no Brasil, como ressaltado acima, não é fácil pois não há documentos escritos ou outros registros suficientes que forneçam, de maneira concreta, um mapeamento linear das manifestações do Circo no Brasil, por exemplo.

Andrade afirma que ainda no final do século XVI há relatos de que grupos de saltimbancos e ciganos, como pioneiros, desembarcaram no Brasil Colônia, apresentando sua arte para o que seria esse novo mundo. Muitos desses grupos e seus integrantes chegaram ao Brasil como fugitivos de países Europeus, por serem considerados pessoas indesejadas, grotescas, não pertencentes a sociedade, marginalizados.

À princípio esses grupos circenses eram formados por comunidades de famílias nômades fechadas que se revezavam em diversas funções, dentre os quais as técnicas circenses eram passadas de geração a geração de maneira secreta (ANDRADE, 2010, p. 23).

Quanto ao espaço de apresentação, tais grupos utilizavam como base a tenda de lona, o espetáculo era apresentado em sua estrutura clássica que se constituía da seguinte maneira: o picadeiro como palco e o palhaço como o grande mestre de cerimônia, com suas características cômicas e musicais sendo capaz de “dar a liga” entre todos os “atos”.

Ainda segundo Andrade, esses atos eram números de apresentação básicos que consistiam em: destreza corporal, doma de animais, exibição de força física, acrobacia, malabares, pirofagia, bonecos, prestidigitação e também um pouco de funambulismo eram os números que alcançavam maior sucesso junto ao público (2010, p. 23). É interessante observar que o formato mesmo desses atos já surgem de uma concatenação de atividades híbridas.

Tais características, mencionadas acima por Andrade, caracterizam o formato de Circo que, hoje, é considerado clássico. Porém, assim como nas artes de maneira geral, o Circo também sempre esteve permeável em relação à atualidade pelo fato de, segundo o professor Zezo de Oliveira, o Circo ser aberto para outras linguagens (Circo é...Circo. Documentário, 14'30"). Possivelmente, sua natureza híbrida facilite a sua abertura aos diversos contextos culturais e demais linguagens artísticas.

Segundo Daniel Marques no artigo *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro*, no início do século XX, “Benjamim de Oliveira era considerado o exclusivo criador do circo-teatro - constituição híbrida, na qual, em uma segunda parte da função circense, ocorria representações teatrais” (2006, p. 55).

O palhaço Benjamin se destaca no cenário circense brasileiro e tem sido considerado por estudiosos da área como o primeiro palhaço negro brasileiro. Segundo Marques, Benjamin era filho de pais escravos e foge muito cedo de casa e começa a se dedicar ao circo.

O menino toma contato com a vida circense através das trupes que chegam à sua vila natal. Ainda muito jovem decide fugir com o circo Sotero, que passava por sua cidade, no qual toma suas primeiras lições artísticas, fazendo acrobacias, trabalhando no arame e no trapézio. Também neste circo, Benjamim aprende que o artista do picadeiro tem diversas outras tarefas além do trabalho propriamente artístico, enfrentando além de um árduo treinamento diário cuidados com o material de cena e com a animália, bem como tarefas domésticas variadas[...] (MARQUES. 2006, p. 56).

A história do palhaço Benjamim confirma o já mencionado caráter inicial familiar do circo onde o artista aprende suas funções dentro da lona. Além disso, nos permite certa reflexão; apesar do circo surgir como uma manifestação europeia, no início do século XX a figura do palhaço Benjamim de Oliveira conquista as mais variadas plateias tirando o circo das margens e consolidando assim, por volta de 1893, seu Circo no centro do Brasil da época, localizado em

frente a sede do governo na Praça da República, no Rio de Janeiro.

O grande legado deixado por esse pioneiro palhaço são diversas peças teatrais que caminham por esse espaço cênico circense, que transborda de hibridismo. Benjamim engendrou uma mistura do circo com diversos gêneros artísticos, com ênfase em gêneros performáticos, como dança, música, ópera, pantomimas, melodrama, apoteoses, alegorias, teatro, cantigas e teatralidades brasileiras no geral. Essas diversas interfaces, parece terem atribuído popularidade ao que viria a ser esse novo gênero: O Circo-Teatro. A ideia de nomear esse subtítulo como vem do fato de tanto o teatro quanto o circo serem essencialmente artes híbridas, sendo então encontro entre tais artes um transbordamento híbrido.

Ainda, segundo Marques, o sucesso alcançado pela mescla de linguagens atrai diversos artistas do teatro que começam a desbravar espaços no circo e vice e versa. “Daí para diante o circo e o teatro foram se entrelaçando cada vez mais... até acabar no que hoje está: Não há mais o antagonismo que existira no começo. Artista de circo e de pavilhão são irmãos e amigos...” (2006, p. 59).

1.2 CIRCO HOJE EM DIA

Hoje diversos conceitos de circo foram reinventados, surgindo assim como resultado o termo Circo Contemporâneo, o qual iremos tratar nesse tópico.

Um dos fatos que marca essa ruptura entre circo tradicional, originado das famílias de circo e o Circo Contemporâneo foi o mencionado por Ermínia Silva, quando diz que a partir de 1980, surge no Brasil um movimento chamado de Circo Contemporâneo ou Novo Circo que era formado por artistas profissionais de diversas áreas que trabalham a linguagem circense fora da lona. Onde não mais o que pré-determina esses artistas são suas origens familiares e sim suas aptidões muitas vezes físicas e movidos pelo intuito de formação técnica, enfatizando na criação de uma linha dramática. Porém, desde 1920 já haviam debates relacionados à ampliação da transmissão dos saberes e práticas. Como por exemplo, em 1978, foi criada a Academia Piolin de Artes Circenses no estado de São Paulo. Posteriormente, em 1982, no Rio de Janeiro, criou-se a Escola Nacional do Circo (2007, pg. 288-289).

Conforme Bolognesi, cada vez mais o denominado Circo Contemporâneo tende a se dedicar a uma narrativa dramática do espetáculo no sentido de contar uma história e focar muitas vezes na expressividade do artista. A palhaçaria, que é uma modalidade atribuída ao

próprio circo, é um exemplo de elemento que foi apropriada pelo teatro e é até hoje trabalhada em diversas oficinas e escolas pelo seu caráter introspectivo e psicológico, a exacerbação da subjetividade é ressaltada.

[...] na apropriação do palhaço tem predominado uma vertente que procura um viés psicológico extremado e tanto busca descobrir o “ridículo” em cada ator como promove uma cristalização da personagem e da cena, garantida por uma dramaturgia específica e, entre outras características, “domesticadora” da personagem. As atribuições grotescas e populares do palhaço de circo, que são, concomitantemente, universal e particular foram (e estão sendo) preteridas e substituídas pela nuance naturalista da máscara clownesca, com base no princípio da verossimilhança. (BOLOGNESI. 2006, p. 14).

O que se pode observar é que, uma vez apropriado pelo teatro, o palhaço passa a se chamar *clown* e entra em diálogo direto com o “ridículo” do ator, criando assim um trabalho do interno para o externo, ou seja, o ator busca em si uma característica humana que o traz insegurança e potencializa transformando-a em crítica pessoal, se ridicularizando. Assim como o palhaço, o circo como um todo assume tais modificações, assume alguns aspectos do teatro contemporâneo, reafirmando o transbordamento híbrido, passando a se apropriar das formas dramáticas mais fechadas no teatro e menos improvisacionais:

O apoio a uma dramaturgia sucinta, um simples roteiro de cena, e a liberdade da interpretação improvisada (que tem o público como elemento essencial, uma espécie de terceira personagem), características da atuação do palhaço circense, foram abandonados em nome da dramaturgia fechada e da encenação minuciosa. Ambas preveem e indicam os rumos da interpretação. Com isso, abandona-se o aspecto épico-comunicativo do circo e adota-se uma postura dramática, expositiva de uma individualidade exclusiva. O público, de participante, passa a receptor. A iluminação, geral e aberta, que mostra o público, adotou o foco que centraliza a personagem e seus dilemas (BOLOGNESI. 2006, p. 15).

A partir desse movimento, surge um dos maiores representantes internacional desse gênero do novo circo, o *Cirque du Soleil*. Uma empresa canadense de entretenimento criativo que, em seus espetáculos apresenta uma história narrativa ligando esses diversos atos. Com uma equipe composta por artistas e profissionais de diversas nacionalidades, o *Cirque du Soleil* viaja o mundo apresentando seu trabalho.

Já no Brasil surgem diversas companhias de circo explorando aspectos do circo contemporâneo, como é o caso por exemplo da *Intrépida Trupe* e dos *Parlapatões*. Já em Brasília pode-se observar presente no cenário circense o *Circo Udi Grudi*, a *Trupe de*

Argonautas, o coletivo *Instrumento de Ver*, os *Circênicos* a *Trupe Mirabolantes* e diversos outros.

Independente de barreiras e classificações, seja um espetáculo de Circo, Circo-Teatro, Circo Contemporâneo ou Circo Expressivo, possíveis definições para o circo hoje, todos possuem o afeto, a relação entre artista e público, como campo principal de trabalho. Após breve pesquisa, consigo concluir que na minha percepção, o “encantamento” que sinto tão presente no circo e menciono na Introdução, se deve a essas características essenciais como, por exemplo, provocar um alto nível de tensão e logo em seguida relaxamento no público, afetá-lo com essa tensão criada, compreendo que o circo lida diretamente com o risco de vida e morte.

Logo, o que pode ser inferido é que cada vez mais tem se diluído as barreiras entre teatro e circo. A utilização de elementos teatrais no circo assim como os elementos circenses no teatro. O circo é mutável e se adequa a cada cenário moldado pela sociedade em vigor, seja essa por fatores, políticos, sociais e econômicos. Cada vez mais grupos de artistas tem se apropriado desse híbrido espaço, permitindo ao artista um amplo raio de composição, experimentação e pesquisa.

CAPÍTULO II - OS MAMUTES: UMA PERSPECTIVA DE PERCURSO

Nesse capítulo de caráter etnográfico, o foco será na minha perspectiva sobre o processo criativo, por meio de descrição da rotina de treinamento e das fases que identifiquei dentro do processo.

Antes de começar o semestre, a turma se reuniu com as duas professoras que ficaram responsáveis por orientar a disciplina Projeto em Interpretação Teatral.

Nessa reunião com as professoras Rita de Cássia de Almeida Castro e Márcia Duarte Pinho foram selecionadas as seguintes propostas, uma adaptação do filme sueco de Ingmar Bergman *O Sétimo Selo* e a peça do dramaturgo brasileiro Jô Bilac *Os Mamutes*. Além disso, foi lançado nessa reunião a proposta de que fossem apresentadas cenas individuais que pudessem materializar a ideia, o foco, a proposta estética e a atmosfera que cada aluno gostaria de trabalhar. Já possuía conhecimento e interesse pelo texto *Os Mamutes* de Jô Bilac, e ao apresentá-lo para a turma tinha grande expectativa que fosse o texto escolhido.

2.1 O PROCESSO CRIATIVO

2.1.1 Rotina de Treinamento:

Para a disciplina Projeto em Interpretação Teatral desse semestre foram firmadas parcerias com outras quatro professoras em prol de se desencadear um rico processo colaborativo, que era o nosso desejo. Tendo como orientadora a professora Castro, que se fez presente conduzindo todo o processo criativo e de organização da turma, com posicionamento decisivo na construção de um terreno sutil e energético para o trabalho em grupo, sempre estimulando o grupo na direção de equalizar os desejos da turma e as possibilidades concretas de sua realização.

Com o objetivo inicial de equalizar o trabalho técnico do grupo, foi proposta uma rotina de trabalho diária coletiva⁷ como base nas propostas pedagógicas das quatro professoras convidadas pela professora Castro para colaborar com o processo, que serão apresentadas a seguir. Importa observar que tal rotina manteve-se durante praticamente todas as fases a serem descritas nos tópicos a seguir. O treinamento corporal do ator é fundamental desde o início do processo, preparando assim o corpo para as possibilidades estéticas.

⁷ Maiores informações podem ser visualizadas na tabela do Apêndice A: tabela de trabalho.

Tínhamos aulas às segundas, quartas e sextas-feiras. Assim, nas segundas das 08:00 às 09:00 trabalhávamos com a professora Lisiane Queiroz Vieira com a proposta de Yoga Circular e, das 09:00 às 10:00 com a professora Débora Dodd, que se baseava no método Gaga.

As quartas-feiras das 08:00 às 10:00 trabalhávamos com a professora Márcia Duarte, o movimento do ator e o coletivo. As sextas trabalhávamos com a professora Sulian Vieira, com ênfase em técnicas vocais que flexibilizem o material vocal de atores, sem desconsiderar a gestualidade.

A proposta da Yoga Circular⁸ como caminho para o corpo cênico, trazida à turma pela professora Lisiane Queiroz Vieira tem o objetivo de criar um espaço de treinamento comum, desenvolvendo a percepção corporal. Dentro do meu trabalho na disciplina, a Yoga contribuiu para o desenvolvimento de uma base corporal flexível, ao mesmo tempo que desenvolvia o tônus, uma flexibilidade ativa que considero importantíssima para o corpo do ator.

O método Gaga, apresentado a nós por Dodd, consiste em uma linha de linguagem de movimento e dança desenvolvido pela Batsheva Dance Company. Neste método é utilizado a linguagem corporal como forma de comunicação, laboratório de “dégradé” de experiência, limites de expressão, sensações, projeto de composição onde não se interrompe o fluxo do movimento gerando um diálogo interno prazeroso. O método Gaga, que surgia como provocação despertava de fora (corpo) para dentro (presença cênica), a troca de estados com graduações sensíveis. Dodd sempre buscava desenvolver em seus exercícios o lado sensorial, como, por exemplo, o olfato, o toque entre outros. Trabalho esse que dialoga com a linha de trabalho da professora de Castro.

A professora Márcia Duarte com um trabalho com foco no corpo dramático do ator, preparando, por meios de jogos teatrais e danças, o ator para a cena.

Às sextas-feiras era realizado pela professora Sulian Vieira Pacheco um trabalho focado na voz do ator em cena, seus ressonadores, aquecimento vocal e principalmente a flexibilidade do texto teatral. Aulas essas que contribuíram de maneira fundamental e visível no resultado final das apresentações.

⁸ O Yoga Circular surgiu de uma pesquisa híbrida de dança e yoga, onde o foco principal está na transição entre os ásanas (posições do yoga). Nessa busca, o trânsito de uma posição a outra, de maneira quase imperceptível, deixa a respiração guiar cada mínimo movimento. Além disso, é uma prática muito prazerosa, já que tais transições, sempre apoiadas pela respiração completa, possibilitam um ganho gradual de plasticidade (flexibilidade) e do tônus muscular com esforço mínimo. A prática regular do Yoga Circular ajuda a ampliar a percepção corporal, a qualidade de vida e a evolução pessoal. Além de contribuir para o aumento de tônus, resistência, flexibilidade, capacidade respiratória, capacidade de auto superação entre outros (dados retirados da página <https://www.facebook.com/YogaCircularBrasilia/>).

O conjunto dessas experiências advindas desse trabalho complementar, construiu um terreno rico e criativo, aberto para experimentações, principalmente corporais, pois sinto que o trabalho envolvendo movimentos físico-corporais tenha sido o mais contemplado. Talvez por isso tenha buscado me comunicar também com o corpo e a gestualidade presentes no trabalho com o Tecido Acrobático. No capítulo III tentarei explicar melhor como esses treinamentos repercutiram na minha performance.

Paralelamente, pude identificar cinco fases diferenciadas ao longo do processo que se seguiu no semestre: Fase 1 - Pré-Texto; Fase 2 - Análise de Texto; Fase 3 - Texto com personagens; Fase 4 - Ensaios; Fase 5 – Apresentações. Cada fase do trabalho será explicada no próximo tópico.

2.1.2 Fase 1: Pré-Texto

Durante essa fase, que ocorreu dos dias 08/08/16 à 19/08/16, foram apresentadas as cenas individuais com as preposições estéticas que cada aluno gostaria de trabalhar, que consistia em uma cena da escolha do aluno, não ligada necessariamente a nenhum texto teatral proposto, onde esse pudesse abranger um pouco dos seus interesses de linguagem dentro do processo da disciplina. Em comitente foram sendo lidos em grupo as propostas de textos teatrais⁹ sugeridos pelos alunos.

Nessa fase foi possível observar algumas propostas de linguagem que interessavam serem trabalhados pelos alunos, como por exemplo: a utilização de música em cena, de mídias audiovisuais que dialogam com a cena. Contudo, um ponto comum entre todos os desejos era a vontade de trabalhar com participação e intervenção direta do público.

2.1.3 Fase 2: Análise de Texto

Após leitura dos diversos textos apresentados pela turma e apresentações de cena individuais dos alunos, a turma optou pelo texto teatral *Os Mamutes*. Essa fase, que ocorreu dos

⁹ No início do semestre, cada aluno tinha o direito de trazer pelo menos um texto que lhe interessasse como proposta de trabalho, os textos lidos foram, portanto: *Os Mamutes* de Jô Bilac, *Infância Tiros e Plumas* de Jô Bilac, *O Mito do calango Voador* de Seu Estrelo e o *Fuá do Terreiro*, *Pássaro da Terra* de Joao de Jesus Paes Loureiro, *O Espectador condenado à Morte* de Matei Visniec e o filme *O Sétimo Selo* de Ingmar Bergman.

dias 22/08/16 à 09/09/16, se resume ao estudo do texto em suas diversas formas, por aspectos da própria narrativa e mais a fundo com questões psicológicas. Foi realizada uma leitura coletiva além de discursões com o objetivo de compreender melhor o texto, e depois se deu início às cenas de improviso baseadas em cenas do texto teatral que viriam a delinear um roteiro de cenas da peça.

A seguir apresentarei alguns aspectos importantes do resultado de nossa análise de texto. *Os Mamutes* narra a trajetória de Leon Carmelo, um jovem que veio do interior enfrentar a selvageria da cidade grande a procura de um emprego na multinacional chamada Mamutes Food. Para conquistar tal emprego ele deve caçar e abater um mamute, durante essa jornada enfrenta diversos dilemas pessoais e conhece personagens que o fazem questionar e refletir sobre o que é ser um mamute no contexto da peça.

Tendo como grande influência em seu imaginário *Alice no País das Maravilhas* e *Através do espelho*, ambas do escritor inglês Lewis Carroll, Bilac coloca o personagem Leon cercado de personagens improváveis, nebulosos e grotescos. Com diálogos rápidos e ácidos, a peça questiona comportamentos absurdos da sociedade que são vividos normalmente no cotidiano além de questionar a desigualdade de classes de uma sociedade doente.

Apresentarei agora de maneira breve cena a cena da peça. Sua estrutura é formada por Prólogo, Episódio 1, 2, 3 e Epílogo.

O Prólogo se inicia sendo narrado pela personagem Isadora Faca no Peito que, segundo o autor, é uma criança de nove anos de idade misteriosa, sombria e trágica (2015, p.19). Isadora atravessa todo a peça com sua narrativa, antecipando cada cena ao apresentar os personagens que aparecem. No prólogo, com o objetivo de situar e convidar a plateia para a aventura, Isadora torna a plateia ciente do surgimento da multinacional Mamutes Food¹⁰. Ela narra a história de Cravo, Lírio e Papoula que finda em um assassinato brutal em um cinema. Segundo Debora Lamm, atriz que interpretou a personagem Isadora faca no Peito na montagem da Cia OmondÉ:

O Jô Bilac classifica como mamute todas essas pessoas que não tem opinião, essas pessoas que são consumidores em potencial. Eu acho que a peça é uma denuncia pra essa sociedade capitalista que consome em demasiado e as vezes consome pelo simples fato de consumir.¹¹

¹⁰ É possível visualizar a leitura dramática do Prólogo da peça *Os Mamutes* na internet, segundo a referência: ATO 3 // Debora Lamm // "Os Mamutes". Direção e Produção: Rafael Teixeira .06'58". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8FyagXwJ-Og>. Acesso em julho de 2017.

¹¹ Idem.

O Episódio 1 inicia com Leon esperando por “mais uma entrevista de emprego Leon espera por mais uma entrevista de emprego, como um condenado na linha de tiro, esperando o fuzilamento inevitável”, conforme descreve em rubrica Bilac (2015, p. 22). No mesmo Episódio surgem os gêmeos siameses muito quietos, como estátuas.

Logo no início da peça, Jô Bilac traz a figura desses irmãos gêmeos que fazem referência aos gêmeos *Tweedledum* e *Tweedledee* do livro *Através do Espelho*. A Tabela 1 nos ajuda a observar as semelhanças entre o discurso dos personagens.

Tabela 1: Gêmeos

<i>Através do Espelho</i> Lewis Carroll	<i>Os Mamutes</i> Jô Bilac
<p>“Se pensa que somos bonecos de cera”, ele disse, “devia pagar ingresso, não é? Bonecos de cera não são feitos para serem vistos de graça, de maneira alguma!</p> <p>“Ao contrário”, acrescentou o que tinha a marca “DEE” (p. 297).</p>	<p>Gêmeo 1: Se pensas que somos imagens de cera, deveria pagar, certo?</p> <p>Gêmeo 2: Imagens de cera não foram feitas para serem vistas de graça!</p> <p>Gêmeo 1: Contrariamente (p. 22).</p>
<p>“Sei no que está pensando”, disse Tweedledum; “mas não é isso, de maneira alguma.”</p> <p>“Ao contrário”, continuou Tweedledee. (p. 298).</p>	<p>Gêmeo 1: Já sei no que você está pensando!</p> <p>Gêmeo 2: Mas não é nada disso...</p> <p>Gêmeo 1: De modo algum.</p> <p>Gêmeo 2: Contrariamente (p. 23).</p>

Em *Através do Espelho*, quando Alice encontra com os gêmeos *Tweedledum* e *Tweedledee* ela os questiona sobre o melhor caminho para sair do bosque que desafia sua lucidez. Enquanto em *Os Mamutes* Leon questiona aos Gêmeos 1 e 2 sobre qual o melhor caminho para entrar na empresa.

Os Gêmeos são empresários que se encontram inseridos na engrenagem da grande máquina que é a multinacional Mamutes Food, clara representação do mercado de trabalho capitalista. Possuem o poder de etiquetar quem é capaz de se desapegar dos seus conceitos de humanismo e matar um mamute se tornando assim um “caçador de mamutes”.

Esquematizando o que se chama no mundo dos negócios de esquema de pirâmide financeira, onde se inicia sendo no primeiro degrau e se trabalha com metas a cumprir e vai

subindo na empresa a cada meta cumprida, chegando enfim ao topo da pirâmide, conforme ilustra o diálogo abaixo:

Gêmeo 1: Não precisará mais enfrentar a chapa quente, pode virar funcionário do mês.
 Gêmeo 2: Depois, ir a gerente!
 Gêmeo 1: Em seguida, quem sabe, a supervisor do gerente.
 Gêmeo 2: E depois, ainda, supervisor do supervisor do gerente.
 Gêmeo 1: E no futuro...
 Gêmeo 2: Por que não?
 Gêmeo 1: Não custa sonhar não é mesmo?
 Gêmeo 2: Quem sabe você venha a ser uma banana em nosso cacho!
 Gêmeo 1 e 2: Um sócio! (BILAC.2015, pg. 29)

Depois dos gêmeos, uma vez dentro do espelho de *Alice*, ou seja, da empresa, surge Capitão Man, uma figura forte, a figura masculina que Leon deveria ser, seu alter ego. Ele surge provocando Leon, questionando se ele é um homem ou um mamute.

Leon: Eu não sou um mamute!
 Capitão Man: Mas é isso que eles vão achar se você não tomar uma atitude. Essa é a realidade, rapaz, cace ou inevitavelmente será caçado! (BILAC, 2015. p. 37).

Em analogia à obra de Lewis Carroll, Capitão Man seria a figura do Gato de Cheshire que acompanha Alice durante toda a sua jornada, desaparecendo e aparecendo.

Entram então Jerry e Wendy, estereótipo de casal norte-americano, padrão de beleza, consumistas, a primeira pista que Bilac dá em relação ao que é ser um mamute. Quando Capitão Man os aborda com uma arma com o objetivo de matá-los faz com que Jerry e Wendy mostrem suas verdadeiras virtudes até que os dois acabam se matando. Nessa cena Capitão Man mostra para Leon como é fácil reconhecer os mamutes e como são facilmente manipulados. Leon foge assustado.

O Episódio 2 inicia com a entrada de Frenesi, acompanhada de seus colegas revolucionários trazendo Leon preso. Frenesi se apresenta como uma puta revolucionária e espiã que é contra o esquema da Mamutes Food. A própria narradora, Isadora Faca no Peito faz referências as figuras presentes em *Alice*, logo quando anuncia a entrada dos personagens, ao anunciar a entrada de Frenesi, ela seria a Chapeleiro Louco. Frenesi tenta convencer Leon a se juntar a sua causa e ir contra essa multinacional, interrompendo o seu caminho para a Mamutes Food. Em seguida entra Lola Blair/Pablo que faz referência à Lebre de Março. Lola Blair é uma travesti militante da América Central que está refugiado no Brasil junto de Hamed Ali Ada Ada, um homem bomba, que veio do Oriente Médio.

O objetivo dessas personagens é mostrar para Leon outro ponto de vista sobre a Mamutes Food, como mataram várias pessoas transformando-os em sanduíche de mamute. Assim como o Chapeleiro Maluco e a Lebre de Março convidam Alice para tomar um chá, Frenesi e Lola Blair convidam Leon para tomar uma pinga, brasileira.

Eis que surge como uma aparição a personagem Squel, dando início ao Episódio 3. Leon encontra-se em um momento de dúvidas entre razão e emoção eis que encontra com Squel que segundo Bilac: “Leon olha para a moça, uma jovem bela com ar frágil, toda de preto, com uma sombrinha repousada no ombro. O sorriso da jovem ilumina Leon” (2015 p. 63). Ao descobrir que Leon é caçador de mamutes, Squel revela seu maior sonho, que é morrer assassinada.

Leon apaixona-se instantaneamente por Squel e deposita nela sua última chance de humanidade, por ela, ele seria capaz de desistir de sua jornada. Squel é uma personagem que traz fortemente a ideia do dúbio pois ao mesmo tempo que se mostra uma mulher inocente, onírica e frágil ela traz como ideal de vida: a morte. Logo em suas primeiras falas ela conta sua história como de alguém que vem do universo das fábulas:

Squel: Numa tarde de Abril minha mãe saiu para tomar banho de chuva. O céu estava lilás e a chuva era morna. Uma gota fria, talvez a única dentre todas as outras escorreu para dentro de minha mãe e ela ficou grávida. Nasci nove meses depois num dia de chuva tão forte e frio que caíam do céu pequeninas pedras de gelo... Aí ela me deu o nome de Squel. Era o som que ela ouvia das pedrinhas caindo no telhado. Squel...Squel...Squel...E a moral disso tudo é quanto mais se cresce, mais possível fica de se comer o bolo (BILAC, 2015 pg. 64).

Em seu discurso, Squel busca sempre dizer “e a moral disso tudo é...”. Squel ao mesmo tempo que é bela, é também grotesca. Acredito que a peça *Os Mamutes* não se encontra muito longe de um paralelo de Circo.

Após Squel tentar convencer Leon a matá-la e não obter sucesso, entram em cena dois homens armados que o autor intitula de Homem 1 e Homem 2, carregando uma mulher Gorda amarrada. Esses Homens são na dramaturgia representação de caçadores de mamutes enquanto a personagem da Gorda seria claramente um mamute abatido.

Ao duelarem pelo mamute (personagem da Gorda) o Homem 1 e 2 acabam atirando na personagem Squel matando-a. Essa cena é chave para a peça por ser um marco na jornada de Leon que segundo Isadora, o rapaz solta um grito tão violento que sua alma escapole pela boca (2015, pg. 73).

Entra em cena a última personagem, Shiva Moon a apresentadora de programa infantil e garota propaganda da Mamutes Food que também segundo Isadora é a Rainha de Copas, a Rainha Louca. A personagem de Shiva Moon é uma crítica direta as apresentadoras de programas infantis muito populares no Brasil nos anos 80.

Nessa cena final, a grande reviravolta no enredo se dá quando Shiva Moon é descartada e quem assume seu lugar é a personagem Frenesi, que se dizia revolucionaria. Ao fim, Leon finalmente se torna caçador de mamutes.

Apesar de ser a primeira peça escrita por Bilac, a quase quinze anos atrás quando tinha apenas dezoito anos de idade e revisada algumas vezes até publica-lo oficialmente em 2012 a sua temática ainda se encontra atual, segundo Bilac em entrevista:

Passei minha infância vendo teatro como entretenimento, mas quando escrevi Os Mamutes, com 18 anos, virou a chave. Uma peça bem política e agressiva, e com ela comecei a entender o teatro como força política e potência de comunicação. Fiquei completamente fascinado, pois o grande barato é a metafísica que a arte e, em especial, o teatro propõem. É o homem supondo o homem, supondo o imprevisível para tentar entender alguma coisa. É bonito porque as pessoas vão para lá e sabem que é uma mentira, mas o que está sendo dito é verdade. São pessoas de mentira com uma verdade absoluta quando estão em cena, o que é muito impactante e emocionante também (BILAC, 2014).

Um dos principais fatores decisivos para a escolha da peça por parte da turma foi o seu caráter ainda atual e político, personagens absurdos falando verdades.

Toda a narrativa da peça traz o questionamento sobre o que é ser um mamute e quem são os mamutes. Apesar de Bilac dar algumas dicas e apontamentos, acredito que ser um mamute é perder sua humanidade. Mamutes são pessoas que foram desumanizadas por não pensarem exatamente como a sociedade impõem que pensem, não merecem empatia, não tem direitos ou civilidade. Os mamutes seguem o efeito manada, apenas reproduzindo o que lhes é imposto. Outra reflexão sobre a natureza dos mamutes, é que qualquer um está sujeito a ser taxado como um, quando se assume que ser um mamute é uma posição social.

No final da peça o discurso do poder capitalista vence, pois transforma Frenesi, que passa a desejar poder e ascensão, independente de seus valores iniciais. Evidenciando o quanto o ser humano é mercadoria dentro de uma sociedade capitalista, é mais fácil ser corrompido a corrupção do que talvez ser honesto.

A jornada de Leon durante a peça remete ao rito de passagem que é crescer e entrar no mercado de trabalho, a cada cena Leon perde um pouco da sua humanidade. Após vomitar sua alma na cena da morte da Squel, no Epílogo Leon volta para sua casa no interior e mata sua avó, levando o cadáver à Mamutes Food, adquirindo assim o emprego.

2.1.4 Fase 3: Texto e Personagem

Essa fase, que ocorreu dos dias 12/09/16 à 30/09/16, é marcada pela definição do elenco em relação aos personagens a serem performados. A princípio foram definidos dois elencos, inicialmente pelo fato de haverem mais alunos na turma do que o número de personagens na peça. Depois, pois mais de um aluno tinha interesse em interpretar o mesmo personagem. Porém devido ao pouco tempo disponível de trabalho foram definidos que nas apresentações os elencos¹² trabalhariam com a prática de *coringamento*, ou seja, quando mais de um ator interpreta o mesmo personagem ao longo de uma peça.

Durante essa fase, com presença e auxílio da professora Dodd os atores e atrizes realizaram improvisos a partir dos personagens já definidos, muitos desses improvisos foram aproveitados e utilizados como cena na apresentação. Foi durante essa fase, principalmente com os improvisos guiados pela professora Dodd que fui aos poucos estabelecendo os aspectos cinéticos da personagem Squel, ou seja, fui “criando o corpo da personagem”. Na minha concepção estética, a personagem se encontrava andando sempre pelas pontas dos pés, uma base elevada e aos poucos fui desenvolvendo esse conceito e percebi que não queria que ela pisasse em momento nenhum no chão, para trazer a ideia de que ela não era uma personagem cotidiana, era absurda. Foi então que surgiu a ideia de colocar a personagem no ar, nas alturas, em cima do Tecido Acrobático. Nesse momento surgiu a necessidade estética para o Tecido Acrobático.

¹² Ficha técnica com elenco final desta versão disponível no Apêndice C.

2.1.5 Fase 4: Ensaios

Durante os dias 03/10/16 até o dia 05/10/16, dia este marcado pela primeira apresentação com a banca avaliadora no final. Os ensaios aconteceram somente das cenas que apresentamos no primeiro semestre¹³, devido ao pouco tempo que nos restava do semestre a peça não foi realizada na íntegra.

O Tecido Acrobático foi montado no dia 18/10/16, ponto que marca o real início dos ensaios para a personagem Squel. Ressalto que a demora para a instalação do Tecido se deve ao fato de, antes de montar o Tecido, contei com a vistoria de um profissional da área de segurança em circo e a montagem em si foi realizada por um segundo técnico da área de segurança em circo de Brasília. A questão da segurança do artista, como já mencionada na introdução, foi levada sempre em consideração durante esse período de ensaios. Uma vez instalado, o Tecido ficava pendurado no centro do palco.

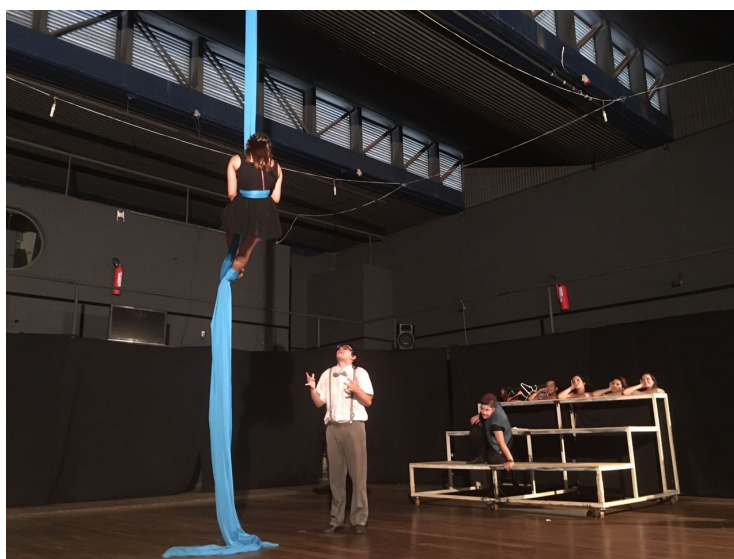


Figura 1: Ensaio.
(Foto: Rita de Almeida Castro)

Para compor a cena no Tecido, contei com a ajuda da equipe formada pelas professoras Duarte, Dodd, Vieira. E como principal colaborador, indicado por Dodd, limpando e facilitando a composição das figuras no Tecido, Raphael Balduzzi Rocha de Souza e Silva.

Durante a fase de ensaios foi criado um cronograma de trabalho, em que a cada encontro eram levantadas, criadas e ensaiadas pelo menos duas cenas por dia.

¹³ No apêndice B se encontra o roteiro das cenas apresentadas no primeiro semestre.

2.1.6 Fase 5: Apresentações

As apresentações aconteceram nos dias: 05/11, 07/11 e 09/11. Estas três apresentações foram registradas em vídeo e serão utilizadas para subsidiar nossas análises para o foco dessa pesquisa no Capítulo 3. Em relação as apresentações, estavam dispostas em formato de palco italiano, onde a área de atuação era limitada por duas arquibancadas nas quais o elenco se posicionava como coro, quando não estava atuando na cena em foco.



Figura 2: Disposição do palco no início da peça.
(Captação do vídeo de Bruno Cortês)

Dentro desse período, a turma deparou com diversas questões de limitações devido ao espaço que ocupávamos. Na disciplina de Projeto em Interpretação Teatral, a turma ensaiou e se apresentou no teatro Helena Barcellos. O teatro se encontra interditado desde 2011 devido a diversos problemas. Porém no ano de 2015 foi reaberto para aulas, sem que se pudesse utilizar de qualquer de seus recursos originais como cabine de som e de iluminação, a própria iluminação, troca de palco. Portanto, nas apresentações não contávamos com iluminação específica, apenas dois refletores que forneciam uma geral.

Em relação ao figurino, maquiagem e cenografia buscamos elementos muitas vezes oferecidos pelos próprios alunos, ou já existentes no teatro pois visamos o gasto real da verba disponibilizada¹⁴ para a disciplina Diplomação em Interpretação Teatral, quando já tivéssemos uma definição de encenação mais concreta. A música e a sonoplastia contou com o auxílio imprescindível do técnico de som do departamento Glauco Maciel e a dedicação dos alunos Brenno Ricciardi e Guilherme Mayer.

¹⁴ O Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília disponibiliza uma verba de auxílio para realização do projeto da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral.

CAPÍTULO III - CONSIDERAÇÕES SOBRE AS MODALIDADES CIRCENSES NA MONTAGEM DE *OS MAMUTES*

Este capítulo trará de forma objetiva uma análise das cenas desenvolvidas com modalidades circenses e apresentadas no primeiro semestre da disciplina de Projeto em interpretação Teatral na montagem da peça *Os Mamutes*. A Perna de Pau foi utilizada no Episódio 1 para os personagens Gêmeo 1 e Gêmeo 2 e o Tecido Acrobático foi utilizado no Episódio 3 para a personagem Squel. Em cada subtítulo será apresentada uma breve descrição de cada cena segundo a encenação da turma, visto que a análise do texto teatral já se encontra no capítulo anterior. Em seguida serão apresentados os objetivos na peça das personagens em questão, uma breve apresentação dos aparelhos, sua relação com a cena e com o público e, por fim, uma crítica do uso dos aparelhos em relação com os objetivos da cena, focando na relação do corpo do ator e atrizes com os objetos das modalidades.

Tendo o texto teatral como base, a turma optou, devido ao pouco tempo hábil de ensaio, por não apresentar a cena do Homem 1 e 2 e a cena final, apresentadas na análise de texto no capítulo anterior. A peça apenas foi apresentada na íntegra no segundo semestre na disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral, na qual foi dada a continuidade ao projeto, contudo com outra configuração de elenco e ideias de encenação, na qual as modalidades circenses não foram utilizadas.

3.1 EPISÓDIO 1 - OS GÊMEOS E A PERNA DE PAU

Segundo o aluno Mateus Torres, em entrevista, a ideia do uso da Perna de Pau surgiu quando a turma começou a construir *Os Mamutes* e a Professora Castro nos possibilitou a exploração artística. O aluno, que compartilhou os personagens Gêmeos com a aluna Amanda Moraes, afirma ainda que não tinha empatia pelo texto teatral e, para que a peça ficasse interessante para ele, buscou elementos externos que trouxessem materialmente a ideia da fantasia. Durante essa busca, ele pensou em formas de como materializar as ideias que ele tinha sobre as personagens Gêmeos: gigantes, acionistas da empresa, o próprio prédio da empresa. Pensava em como trazer essas fantasias para a peça. Foi então que surgiu a ideia de trazer a Perna de Pau, um elemento que os faria grandes.

Segundo a versão apresentada pela turma, ao final do Prólogo os cadáveres que restaram da chacina no cinema acordam, assustam Isadora Faca no Peito e levantam-se apressados e barulhentos como nas cidades grandes e, entre deles surge Leon: uma figura confusa, buscando ajuda. Leon claramente não se encaixava naquela turbulenta, barulhenta e cinza vida urbana. Até que Leon fica sozinho esperando uma entrevista de emprego. Leon está sentando quando surgem os Gêmeos na Perna de Pau. Leon permanece sentando a cena toda como em uma entrevista de emprego onde os Gêmeos o questionam sobre aspectos pessoais que seriam relevantes ao seu desempenho no emprego almejado. Explicam como funciona a empresa Mamutes Food e o que é preciso para entrar nessa empresa e se tornar um caçador de mamutes. No final da cena presenteiam Leon com uma insígnia de caçador de mamutes e pedem para que ele traga um mamute abatido.

O objetivo dos Gêmeos na cena é seduzir Leon com um discurso motivacional, pois afirmam ser essa a grande chance dele de entrar na empresa, começando de baixo e trilhando seu caminho até o topo como no esquema da pirâmide financeira (já mencionado na análise de texto do capítulo II e que será visualizado na Figura 3). São figuras precisas no exercício de suas funções, que não tem tempo a perder. Assim, praticamente, encurralam Leon com perguntas a cerca do seu caráter para descobrirem se ele tem o perfil que eles precisam para um funcionário para o cargo em questão. Os Gêmeos são fundamentais para dar início à jornada do herói ao pedirem que ele traga um mamute abatido, objetivo que guia toda a trajetória de Leon durante a peça.

Como o texto demandava que os personagens fossem Gêmeos, os alunos buscaram então, além de assumirem a aparência idêntica, criar uma cena visualmente simétrica. Para isso criaram um mapa da cena, coreografando suas sequências de movimentos no espaço, definindo assim as figuras visuais que gostariam de criar.

Em língua portuguesa, uma das grandes referências bibliográficas a cerca da Perna de Pau é Marco Antônio Coelho Bortoleto. Em seu artigo *A perna de pau circense: o mundo sob outra perspectiva*, a modalidade é uma estrutura de equilíbrio composta por dois pedaços de madeira em que o indivíduo fixa a suas próprias pernas e caminha em uma determinada altura (2003, pg. 127).

Na origem da Perna de Pau são identificadas tanto funções utilitárias quanto místicas. Possui diversas místicas histórias sobre sua origem. Inicialmente, pode ser destacada sua função para a própria necessidade humana de locomoção, por ser uma prótese, espécie de membro artificial. Segundo o blog Biblioteca Viva Itinerante, podem ser destacadas relações entre a modalidade e ritos religiosos, cortejos e ao próprio circo:

Os pernas de pau são herdeiros de um costume muito antigo entre vários povos. Sua origem - também chamadas de *andas* - é bastante remota e está ligada às mitologias e às práticas religiosas de diversas culturas de todo mundo. Na África, por exemplo, até hoje as pernas são usadas em certos ritos de iniciação, cerimônias em que os jovens de uma tribo são admitidos no mundo dos adultos. Em outros lugares, é de uso privilegiado de feiticeiros. Na antiguidade clássica, faziam parte da mitologia¹⁵

Nesse trabalho, conforme indicado na introdução, utilizo a definição da Perna de Pau, segundo Bortoleto, que a define como uma modalidade circense.

No que se refere à literatura e à cultura circense, a *Perna de Pau*, assim como o Malabares, o Trapézio, etc., é considerada uma “técnica circense”, conceito que parece não ser completamente correto, pois se trata na realidade de uma “modalidade” circense. Dizemos isso porque uma modalidade significa um tipo de prática dentro de um âmbito mais geral, neste caso o Circo, que apresenta características técnicas distintas em virtude das particularidades dos objetos materiais, do espaço, do tempo e dos protagonistas. Dentro de cada “modalidade”, os protagonistas desenvolvem ações motrizes particulares, além de existir a possibilidade de desenvolver uma ou várias técnicas corporais para realizar os movimentos segundo os distintos padrões de eficácia mecânica e estética (BORTOLETO, 2003.Pg 126).

Assim, nessa modalidade, a destreza corporal evidenciada é o equilíbrio, onde ficar parado requer um treinamento maior que andar, porque essa traz para o corpo um equilíbrio instável e dinâmico. Acredito que em diversas modalidades, como o monociclo, por exemplo, essa modalidade circense funciona quando a pessoa, utilizando a Perna de Pau, está em movimento: se ela fica parada, perde o equilíbrio e provavelmente cairá. Cada vez que a pessoa pisa no chão ela se desequilibra e se reequilibra, em desequilíbrio constante.

Quando a Perna de Pau é utilizada em cena, ela pode evidenciar o virtuosismo dos atores para se manterem em equilíbrio, uma vez que este equilíbrio precário extrapola as funções cotidianas do equilíbrio para o corpo humano. Contudo, mesmo que cenicamente o equilíbrio não seja um objetivo em si, o ator deve atingi-lo, para então superá-lo e colocá-lo em função da cena.

É importante ressaltar que os alunos não possuíam experiência previa com essa modalidade circense, tiveram que inicialmente aprender a andar para então criar a cena. Devido as dificuldades que encontraram para se manterem em equilíbrio, trouxeram um bastão, também de madeira, como terceiro apoio para que pudessem treinar o equilíbrio. Contudo, o bastão acabou sendo assumido como objeto cênico pois, naquele contexto, era a única possibilidade

¹⁵ Texto retirado do blog <<http://bibliotecavivaitinerante.blogspot.com.br/2009/05/os-perna-de-paus-sao-herdeiros-de-um.html>> publicado em 19 de maio de 2009 e acessado em 9 de julho de 2017.

de estabilidade dos atores para manterem o uso da modalidade na cena, considerando o nível de treinamento que tinham naquele momento.

Enquanto objeto cênico, as Pernas de Pau possuíam o objetivo de atribuir aos personagens Gêmeos autoridade, poder, estranheza, distanciando-os do público. Dando a essas personagens, autoritárias e carrascas, a possibilidade de serem associadas pelo público aos pilares da empresa. Dialogando diretamente com o objetivo da cena, pois magnificam a estatura do ator, dialogando, por exemplo, com a linguagem empresarial, ilustrando o esquema de pirâmide (Figura 3). Vão construindo a fala ate dizerem juntos que Leon pode vir a ser “Um sócio” da empresa.



Figura 3: Um sócio – Pirâmide.
(Foto: Natalia Azoubel)

Quanto ao bastão, ao mesmo tempo em que limitou a gestualidade dos atores, pois uma das mãos tinha sempre que estar segurando-o, o bastão pôde ser bem aproveitado compondo as ações das personagens. Os atores buscaram superar as limitações do uso do bastão, aproveitando-o para criar imagens que compuseram a cena, reforçando o discurso das personagens. Na Figura 3 os bastões compõem a simetria da imagem de pirâmide, Já na Figura 4 o bastão foi utilizado quando os Gêmeos encurralam Leon, criando uma imagem visual de prisão com grades, questionando-o: “Mataste alguém?” (BILAC, pg. 29).



Figura 4: Mataste alguém? – Encurralar.
(Foto: Natalia Azoubel)

É importante observar também a sensação que a Perna de Pau pode ter causado no público. Como a Perna de Pau pode atribuir certa autoridade a quem a usa, aumentando a sua estatura, o público que se encontrava nas arquibancadas, principalmente as pessoas sentadas na primeira fileira da arquibancada, que viam a cena de baixo para cima, possivelmente tenham se sentido intimidadas, identificando-se à Leon, sobretudo quando os atores se aproximavam bastante da plateia.

3.2. EPISÓDIO 3 - SQUEL, O TECIDO E O SONHO DE MORRER “AFOGADA”

Como já mencionado no Capítulo II, o Tecido Acrobático surgiu como uma necessidade estética de manter a personagem em um plano alto, também porque a personagem precisava surgir das alturas, se manter nas alturas e morrer virando chuva. Após improvisações e explorações corporais da personagem guiadas pela professora Dodd. Em cena foram utilizados dois tecidos cada um em uma variação, que serão melhor explicados nesse subtítulo. Além da necessidade estética, havia sim uma vontade e curiosidade de se explorar modalidades circenses em cena, já mencionada na introdução aproveitada por um momento de abertura de exploração e propostas pela professora de Castro.

Dentro da dramaturgia, a personagem Squel surge interrompendo a trajetória do herói Leon que, quando a conhece, vê nela uma chance de salvamento de toda essa crueldade que o é apresentada. Principalmente porque Squel surge com um discurso inocência. Ela possui o

desejo da morte por vê-la de maneira romântica como um renascimento. O seu objetivo na peça é resgatar o último traço de humanidade presente em Leon, e quando Squel morre, Leon se transforma, “sua alma escapole pela boca”(BILAC, 2015, pg.73).

Segundo a encenação proposta, a personagem Squel surge como uma aparição do mezanino do Teatro Helena Barcelos, considerado o plano da imaginação, no Tecido branco em formato de gota representando literalmente uma gota de chuva. Squel se apresenta, diz que seu nome vem da sonoridade de pedrinhas de gelo caindo do céu na telha. Ao conversar com Leon desce do Tecido inicial por uma arquibancada próxima ao mezanino, passa para outra arquibancada situada sobre o palco, de onde sobe no segundo Tecido, agora azul, sem que pise no chão do palco.

Segundo Marco Antônio Coelho Bortoleto e Daniela Helena Calça no artigo *O tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas*, afirmam que não se sabe ao certo quem foi o pioneiro a trabalhar com a modalidade aérea circense chamada Tecido Acrobático, ou Tecido Aéreo ou Tecido Circense. O que se afere é que o Tecido talvez derive dos diversos anos do uso da Corda Lisa. A Corda Lisa é uma das mais antigas modalidades circenses que foi sendo desenvolvida quando os artistas subiam no trapézio e até mesmo na montagem da própria tenda do circo, se apropriando da corda que utilizavam para subir e descer alturas.

Cabe observar que nessa modalidade circense a destreza corporal evidenciada são a força, a flexibilidade, o equilíbrio e consciência corporal. Apesar de ser uma modalidade inicialmente circense, devido ao seu fácil grau de aprendizado, em comparação a outras modalidades circenses que requerem maior treinamento de força física e flexibilidade, o Tecido acrobático tem se popularizado tanto no campo das artes cênicas e circenses, como no da educação física e tem sido ensinado em academias, teatros, escolas.

Atualmente o Tecido Acrobático é feito do material *liganete*, tecido elástico e forte, capaz de sustentar quatro vezes o peso do próprio acrobata e elástico o suficiente permitindo a plasticidade dos movimentos, devido a facilidade que o Tecido tem de se moldar e se adaptar ao corpo. Assim, o Tecido é uma possibilidade visual que expande, maximiza, alonga e exalta o corpo de quem o utiliza.

Ainda segundo o artigo mencionado acima, dependendo da maneira como o Tecido é fixado ao alto, ele possui diferentes nomenclaturas Bortoleto e Daniela Calça definem como Tecido Liso a montagem em que o “tecido fica dividido em duas partes iguais, que serão utilizadas para executar diferentes travas (ou chaves), figuras e quedas”(2007, pg. 75). Tratarei

portando o Tecido azul como Tecido Liso e o Tecido branco em formato de gota como Tecido Gota.

Quando o Tecido Acrobático é utilizado em cena, esse pode mudar a relação do corpo dos atores com o espaço, uma vez que o ator não possui mais o chão como apoio. Squel cria símbolos com o Tecido pois, como outras modalidades circenses, o Tecido também permite muitas associações simbólicas. A utilização do Tecido tinha como proposta compor a cena, sendo a gota de chuva que dá vida a personagem simbolizada pelo Tecido Gota, e a chuva que ela vira ao morrer simbolizada pelo Tecido Liso. Estando então ligado a plasticidade da cena, sua beleza estética ainda que fundamentadas pelo texto teatral.

O Tecido gera uma sensação da personagem ser aérea. Durante toda a cena é como se Leon tivesse tentando alcançá-la, mas ela está em um terreno lúdico, onírico, talvez até irreal.

Na primeira cena, Squel surge do Tecido Gota, representando a gota que escorreu para dentro de sua mãe gerando sua gravidez, conforme a personagem narra. Uma vez descoberta por Leon na gota, conta sua história (Figura 5).



Figura 5: Sequência no Tecido Gota.
(Captação do vídeo de Bruno Cortês)

Após sair do Tecido em gota, Squel solta o Tecido azul que estava preso na barra do mezanino e compõe a cenografia e desce para o plano médio onde está o palco e o público (Figura 6).



Figura 6: Caminho até o palco.
(Captação do vídeo de Bruno Cortês)

Ao subir no Tecido Liso e enquanto conversava com Leon sobre seu desejo de morte, montava a figura chamada de “Andaime”, a primeira foto da Figura 7 Ao descobrir que Leon é caçador de mamutes, Squel revela seu maior sonho, que é morrer assassinada então canta para Leon. A letra abaixo era cantada na melodia já existente composta por Luis Kiari e Caio Soh para a canção “Quando fui Chuva” interpretada pela cantora brasileira Maria Gadú.

Isso não é cisma é Vocação
E a moral disso tudo: eu vou contar
O sonho das garotas é se casar
E o meu é ser enterrada

Desde pequena colecionei recortes fotos de jornais
Assassinato vingança inveja
Traição e crimes passionais
Sempre quis ir embora daqui
O meu sonho é morrer: Afogada

Leon, se eu morrer eu viro chuva
Então venha me matar
Leon, se eu morrer eu viro chuva
Então venha me
Matar matar matar matar matar...

Segundo o texto teatral, Squel morre por uma bala perdida atirada pelos personagens Homem 1 e Homem 2, porém a cena desses personagens foi cortada para esta apresentação da disciplina Diplomação em Interpretação Teatral 1. Assim, para solucionar a falta de motivo

para a morte de Squel, foi decidido que terminaríamos a cena sugerindo uma morte por enforcamento com o próprio Tecido mostrado na segunda foto da Figura 7.

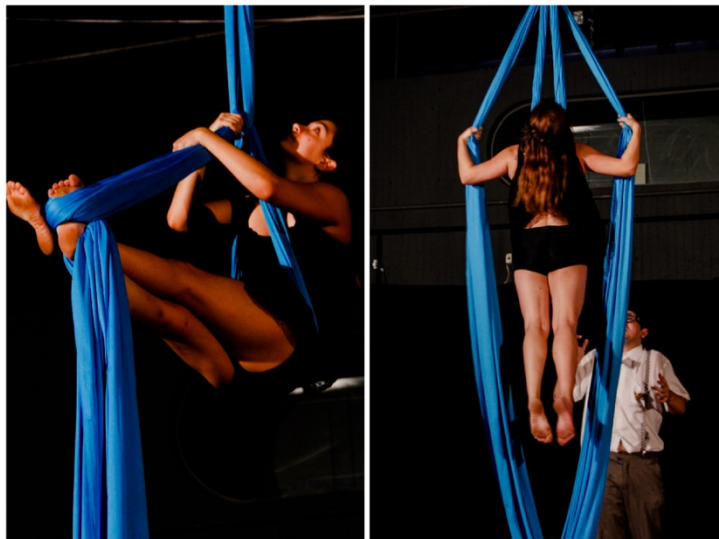


Figura 7: Sequência Tecido Liso.
(Foto: Natalia Azoubel)

Seguindo a ideia que trago no capítulo I de que circo é risco, acredito que o público ao ver a personagem no Tecido possa ter sentido uma situação de perigo e medo. Me restou a dúvida, o medo relatado por algumas pessoas que assistiram a cena se deve pelo próprio sentido do aparelho e do circo ou pela insegurança da atriz.

3.3. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A ANÁLISE DAS CENAS

O principal limitante prejudicial ao resultado final das cenas foi o tempo. Tanto a Perna de Pau quanto o Tecido Acrobático chegaram tarde em um processo que também demorou, relativamente, a ter início prático. O nosso compromisso maior durante o período dedicado aos ensaios passou a ser marcar as cenas, deixando de lado a exploração e o aperfeiçoamento das relações simbólicas entre as modalidades circenses e as cenas.

As modalidades circenses exigem muito treinamento prévio, no que diz respeito ao condicionamento físico compatível com as demandas do aparelho, quanto o treinamento do aparelho em si.

Segundo Carlos Sugawara em *Figuras e Quedas para Corda Lisa e Tecido* a segurança no circo é imprescindível. Sugawara aponta certos itens aos quais o artista deve se atentar sendo

eles: organização da área de trabalho, treino, preparação individual, estado psicológico, condição física, saúde, estado de atenção (concentração), condição técnica, condição dos aparelhos, adequação do material utilizado (montagem correta) e conservação do material (2008, pg.26). Em relação a personagem, acredito que nem todos os itens foram executados com vigor, deixando a segurança no circo e em cena comprometidas.

Na cena dos Gêmeos, os atores tinham que se igualar, independente da evolução individual no aparelho. O aluno Mateus Torres ainda afirma que vê potencial cênico no uso da Perna de Pau e do Tecido. Ao mesmo tempo que reconhece a falta de treino e como esse é fundamental, apenas a exploração da modalidade permite que se mostre esse potencial em cena. Acredita não ter aprendido de fato a usar a Perna de Pau, o que acabou limitando seu trabalho ao invés de potencializar, sentiu como se a Perna fosse um corpo estranho preso ao seu corpo, limitando sua gestualidade apenas a um braço, visto que suas pernas estavam presas e um braço segurava o cajado. A sua estratégia foi, portanto, reduzir para conseguir realizar, não sentindo assim a sutileza da atuação diante da dureza do trabalho de equilíbrio.

Na cena da Squel, a grande dificuldade enfrentada foi como continuar no campo sutil da atuação da personagem enquanto o corpo da atriz continuava focado na força e na consciência corporal. Assim como o aluno Mateus, acredito que faltou treinamento no Tecido e além disso, algo básico que só é criado com um certo tempo de prática na modalidade, a segurança. Quanto mais segura a atriz está enquanto acrobata, mais segurança ela pode passar ao público. Porém uma vez que a atriz não se sente segura, ela pode deixar de ser a personagem em cena e passa a ser a própria atriz em risco.

Uma das grandes dificuldades encontradas por mim foi cantar e manter as intenções vocais no Tecido, pela falta do apoio que o chão oferece. Para solucionar tais limitação contei com técnicos oferecidas pela professora Sulian Vieira, tanto no apoio da voz, criando variações e sutilezas nas intenções da voz falada e cantada quanto na transferindo do apoio para o assoalho pélvico, além de uma posição favorável no tecido.

A estratégia utilizada para a composição da cena também foi de reduzir e simplificar as movimentações no Tecido, escolhendo poucas figuras e buscando limpá-las ao máximo para que essas parecessem fluidas, ações da própria personagem.

É possível concluir que, quanto a criação do corpo da personagem, as aulas guiadas por Dodd impulsionaram muito bem esse campo do imaginário. Uma vez estabelecido que a cena aconteceria no Tecido, onde a força e a flexibilidade são colocadas em foco, a presença das aulas de Yoga somaram positivamente na composição da cena. Em relação ao trabalho da

professora de Castro, esta sempre se preocupou primeiramente com a segurança em cena e com a criação de uma atmosfera, um campo sutil da personagem.

O trabalho da professora Duarte que por ser mais focado no diálogo corporal, teve grande valor à composição cênica resultante, aprimorando movimentos e ampliando o vocabulário gestual possível, considerando as demandas técnicas do tecido. Em relação ao trabalho com a professora Vieira, visto que seu trabalho é focado na produção vocal para a cena, não podemos falar de voz sem falar no corpo todo integrado. Assim fui estimulada a explorar o modo de realizar as intenções das falas da personagem no tecido, ou seja, a garantir a realização das atitudes da personagem, o que estimulou a presença de aspectos sutis da atuação. Em relação ao trabalho dessas três profissionais, mesmo com o escasso tempo de trabalho, me senti amparada pois focavam em me passar técnicas que pudessem me ajudar a trazer para a cena as relações entre as demandas do tecido.

Porém mesmo com a presença de diversos profissionais qualificados durante o semestre, senti falta de um treinamento específico para o corpo que deveria partir da atriz, além de um olhar específico de alguém familiarizado com criação de sequências e figuras no Tecido. Devido às especificidades das demandas do Tecido Acrobático, grande parte da criação foi feita por fora do horário de aula, a partir do momento que contei com a parceria externa do professor e bailarino Raphael Balduzzi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante essa vasta e individual pesquisa cênica, me senti muitas vezes solitária enquanto atriz performer por me deparar com problemas físicos dos próprios desafios da prática circense, como o limite do corpo e a demanda de tempo e treinamento que esse consegue suportar, depois de algumas horas de ensaio, o corpo se encontra cansado, o que acaba limitando as horas úteis de ensaio diárias.

O campo da interpretação, que é o foco da disciplina acabou ficando defasado, pois a concentração focada estava mais ligada às demandas, que exigem certo virtuosismo com o qual não estamos habituados no treinamento teatral.

Um dos objetivos que buscava alcançar ao propor a presença de modalidades circenses dentro do teatro era agregar sentidos à cena, sem que ficasse fragmentada “a hora do circo” e “a hora do teatro”, diluindo as barreiras entre a cena e a modalidade.

O que pude concluir é que o uso de modalidades circenses no teatro oferece grande potência cênica para o trabalho do ator e sua presença em cena, uma vez que o ator tenha considerável domínio sobre a modalidade. De outro modo, uma modalidade circense como a Perna de Pau e o Tecido Acrobático podem estimular no público um sentido inverso ao encantamento que creio que as modalidades circenses têm o potencial de promover e acabarem limitando o trabalho do ator, comprometendo seus objetivos na cena e na peça como um todo. Comprometendo assim, tanto os sentidos do teatro quanto os sentidos do circo. Após essa breve pesquisa, consigo concluir que na minha percepção, o “encantamento” que sinto tão presente no circo e menciono na Introdução, se deve a essas características essências como, por exemplo, provocar um alto nível de tensão e logo em seguida relaxamento no público, afetá-lo com essa tensão criada, compreendo que o circo lida diretamente com o risco de vida e morte.

Ao final do primeiro semestre de trabalho, devido as adversidades enfrentadas e diversos outros fatores que envolvem o coletivo, os quais não vale a pena entrar em questão, as modalidades circenses não continuaram sendo utilizadas. Porém concluindo agora esse trabalho ao final desse um ano de trabalho com a peça *os Mamutes* acredito também que alcançaria outras camadas de sentido no trabalho se na Disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral 2 continuasse o trabalho e a pesquisa sobre a personagem Squel e o Tecido Acrobático, corrigindo questões que apenas pude perceber após a análise do vídeo da primeira apresentação. A principal questão seria aproximando a técnica ao corpo da atriz e tendo a técnica como base, como transcende-la criando campos simbólicos e sutis em cena.

Porém enquanto atriz pesquisadora, descobri e redescobri o Circo e sua linguagem. Trabalhar com a arte pode ser considerado por muitos como um privilégio, com o Circo então, fascinante. O Circo pode ser capaz de suscitar na plateia o medo por reconhecer que o artista está em eminente risco de vida. O artista circense em diversas modalidades pode conduzir a tensão e o relaxamento do público. O que posso compreender e concluir melhor ainda nesse trabalho é sobre a severa disciplina do artista do circo, que pude observar de perto na minha experiência de trabalho no *Cirque du Soleil*. Acredito ainda que os atores de teatro podem aprender muito com ela, pois muitas vezes pude observar, inclusive nesse processo, a falta de compromisso dos atores com o treinamento. Se no teatro, a vida do ator estivesse tão em risco quanto a do acrobata, quem sabe assim ele levasse mais a sério a questão da disciplina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, B. Estes populares tão desconhecidos. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1956.

ANDRADE, J.C.S. O espaço cênico circense. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação e Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas, 2006.

ANDRADE, J.C.S. o teatro no circo brasileiro – estudo de caso: circo-teatro pavilhão arethuzza. São Paulo: Dissertação de Doutorado, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas, 2010.

BILAC, J. Os Mamutes. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

BOLOGNESI, M. F. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Sala Preta*, Brasil, v. 6, p. 9-19, nov. 2006. ISSN 2238-3867. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>>. Acesso em: 23/05/17

BORTOLETO, M. A.C. A perna de pau circense: o mundo sob outra perspectiva. *Motriz, Rio Claro* 9.3 (2003): 125-134.

BORTOLETO, M. A. C.; CALÇA, D. H. o tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas. *Conexões*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, dez. 2007. ISSN 1983-9030. Disponível em
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8637880/5571>>.

CARNEIRO, A.D. Construção dramaturgica relacionada à habilidade circense no espetáculo “Não alimente os bichos”. Monografia (Bacharelado em Artes Cênicas) —Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

CIA INSTRUMENTO DE VER. Encontro de bastidores: pelo projeto identidade do circo candango. – Brasília: Traços Aéreos, 2012.

GÓIS, M. V. Estradas de sonhos: uma contribuição circense na formação do ator. Salvador: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro e Dança, Área de Concentração: Artes Cênicas, 2005.

MARQUES, D. O palhaço negro que dançou achula para o Marechal de Ferro. *Sala Preta*, Brasil, v. 6, p. 55-63, nov. 2006. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57293>>. Acesso em: 23/05/17

STANISLAVSKI, C. A construção da personagem/ introdução de Joshua Logan; tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986

SUGAWARA, C. B. Figuras e quedas para corda lisa e tecido: fundamentos – São Paulo, 2008

TEIXEIRA, J.G.L.C. Teatro, performance e pedagogia dionisíaca/ Joao Gabriel Lima Cruz Teixeira. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

AUDIOVISUAIS:

Circo é...Circo. Direção: Daniela Cucchiarelli . Produção: SescTV Documentário, 01'00'31". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iB93B97GhC0&t=950s> . Acesso em maio de 2017.

ATO 3 // Debora Lamm // "Os Mamutes". Direção e Produção: Rafael Teixeira .06'58". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8FyagXwJ-Og>. Acesso em julho de 2017

LINKS:

lattes.cnpq.br <visitado em 27/03/2017>

<http://docslide.com.br/documents/depoimento-jo-bilac.html> <visitado em 02/04/17>

<http://www.circonteudo.com.br/> <visitado em 10/04/17>

<http://origemdapalavra.com.br/site/> <visitado em 14/04/17>

<https://www.youtube.com/watch?v=iB93B97GhC0&t=950s> <visitado em 01/05/17>

<http://www.instrumentodever.com/arranhaceu/> <visitado em 08/05/17>

<https://www.youtube.com/watch?v=9wnGDuN882U&feature=youtu.be> <visitado em 16/05/17>

FONOGRÁFICA

<https://www.youtube.com/watch?v=IwDazs5ScCA> <visitado em 11/07/17>

ANEXO I: APRESENTAÇÃO DOS PROFISSIONAIS CITADOS SEGUNDO A PLATAFORMA LATTES

1. Cecília de Almeida Borges: Mestre em Artes na área de voz pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp/2004) com a dissertação "Dando Corpo à Palavra: um uso poético da voz". A pesquisa gerou o espetáculo solo "Diz que tinha" que faz uso do recurso do narrador/contador de histórias como linguagem cênica. Possui graduação em Educação Artística Licenciatura Plena Habilitação pela Universidade de Brasília (1995). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: Butoh, teatro e literatura, dramaturgia do ator, circo/palhaço e dança teatro. Lecionou disciplinas da área de Práticas Corporais na Faculdade de Teatro Dulcina de Moraes (Brasília/2007) e atua como Professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) nas áreas de Corpo/Interpretação e Licenciatura desde 2008. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA com uma pesquisa voltada para jogo e comicidade.

2. Rita de Cássia de Almeida Castro: Atriz, diretora e pesquisadora. Possui doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2005), mestrado em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (1992) e graduação em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia e Sociologia pela Universidade de Brasília (1988). Desde 1995 é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Atua como professora no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Foi chefe do Departamento de Artes Cênicas de 2013 a 2015. Participa como atriz e diretora do grupo Teatro do Instante.

3. Márcia Duarte Pinho: Possui graduação em Educação Física pela Universidade de Brasília (1984), mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2003/2009) e Pós- doutorado pela Université Paris 8 (2015). Atualmente é professora adjunta da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção, Criação Coreográfica e Educação Artística, atuando principalmente nos seguintes temas: Jogo , cena , dança e teatro.

4. Lisiane Queiroz Vieira: Graduada em Fisioterapia pela Faculdade de Reabilitação do Planalto Central (1999). Tem experiência na área de Reeducação Postural, Acupuntura, Yoga

e dança com ênfase em Educação-Somática. Cursa Licenciatura em dança no IFB. Participação no grupo de pesquisa em dança, práticas somáticas e contato-improvisação.

5. Déborah Dodd: Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília- UnB, linha de pesquisa Processos Composicionais para Cena. Possui uma pós-graduação Stricto sensu MAITRISE D'Arts, menção ARTS DE LA SCENE - Université Paris VIII (2007). Teve a graduação em Licenciatura em Artes Cênicas revalidada pela UnB em 2015. Possui duas pós-graduações lato sensu na área de Somato-psicopedagogia (2004) e Pedagogia Perceptiva do Movimento(2002) pela Universidade Moderna de Lisboa e sob a orientação do prof. Danis Bois. Possui também um diploma de especialização em Dança Educação pelo Harkness Dance Center, USA (1998). Foi docente na Escola Nacional Dinamarquesa de Artes Performáticas (DNSPA) nos anos de 2010 e 2011 e 2003 e 2015 foi professora na Copenhagen Contemporary Dance School dando aulas de Balé, Dança Contemporânea, Improvisação, Gyrokinesis e Gyrotonic. É instrutora certificada em GYROKINESIS® e GYROTONIC®. Desenvolve e coordena projetos de integração artística, acadêmica e social na área da Dança, com ênfase em dança educação, formação de professores e produção do conhecimento acadêmico. Tem experiência vasta experiência como bailarina profissional na área de dança clássica e dança Contemporânea, e atua na área com ênfase em performance, coreografia, técnicas de dança, interpretação teatral e Educação Somática.

6. Sulian Vieira Pacheco: É Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1995), Mestra pela University of Manchester - MA in Applied Theatre (1999) e Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (2013). É professora Adjunto da Universidade de Brasília desde 2002. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: vocalidades e formação de atores, gêneros performáticos (teatro, poesia e narrativa) e a questão do estilo nos processos de atuação no teatro contemporâneo. É Coordenadora do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (2003) e Coordenadora do Curso de Teatro na modalidade UAB da Universidade de Brasília.

7. Raphael Balduzzi Rocha de Souza e Silva: Professor, bailarino, diretor, ator, maquiador, figurinista e drag queen, Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília -UnB (2008). Desenvolve treinamento em teatro, dança contemporânea, balé clássico e tecido acrobático e discussão de gênero desde 2004. Sua linha de pesquisa tem como foco o treinamento técnico em dança contemporânea e clássica como material pré-expressivo do Teatro-físico. Cofundador

do grupo de circo-teatro Trupe de Argonautas e do grupo Senhoritas Queens (2004) onde dirigiu o espetáculo As Senhoritas (2013-FAC). Desde 2004, pesquisa e trabalha com o personagem 'Drag Queen' com interação pública e comercial , maquiagem artística , confecção de adereços, coreografias, shows, cenas, figurinos. Centraliza o trabalho em teatro e dança contemporânea com nome em inúmeras montagens e atua como professor de circo-fitness, contemporânea e drag training em Brasília. Teve formação continuada em balé clássico e mis en scene no Instituto Cultural Ballet Brazil, sob a metodologia Vaganova e tutela de mestres russos, de 2004 a 2016.

APÊNDICE A: TABELA DE TRABALHO

SEGUNDA-FEIRA	QUARTA-FEIRA	SEXTA-FEIRA
Yoga Circular (Lisiane) Corpo Expressivo (Débora Dodd)	Corpo Movimento (Márcia Duarte)	Voz em Cena (Sulian Vieira)
FASE 1 PRÉ-TEXTO: Apresentações de Cenas (08/08 à 19/08)		
FASE 2 ANÁLISE DE TEXTO: Trabalho de Mesa(TM) e Improviso de Cenas(IC)		
22/08 TM e Início da leitura da peça	24/08 IC	26/08 Ressonadores e TM
29/08 Método Gaga e IC	31/08 TM e IC	02/09 TM e Fim da leitura da peça
FASE 3 TEXTO E PERSONAGEM		
12/09 Escolha de elenco	14/09 Trabalho com o coro do Prólogo (cadáveres)	16/09 Canto Harmônico para Prólogo (cadáveres) e TM
19/09 Método Gaga com os personagens	21/09 Trabalho coro episodio 1	23/09 Pesquisa personagem com ações
26/09 Improviso com os personagens	28/09 Trabalho coro episodio 2	30/09 Trabalho de flexibilização do texto
FASE 4 ENSAIOS		
FASE 5 APRESENTAÇÕES		

APÊNDICE B: CIRQUE DU SOLEIL

No dia trinta e um de Julho de dois mil e treze fui contratada pela empresa T4F Entretenimento SA para prestar serviços como recepcionista no espetáculo *Corteo* realizado pela companhia circense *Cirque Du Soleil*. Trabalhei durante toda a temporada do espetáculo em Brasília, que teve fim no dia nove de setembro do mesmo ano.

Trabalhei como recepcionista *Usher*, que eram basicamente as pessoas que estavam sempre de preto e colete de identificação do *Cirque* com crachás individuais. Éramos responsáveis por executar as seguintes tarefas: Checar os ingressos na porta principal de entrada; direcionar os clientes para suas portas corretas; acomoda-los em seus devidos assentos e notifica-los que fotos dentro da tenda principal e durante o espetáculo são proibidas por questões de direitos autorais e segurança dos artistas.

O *Usher* reveza as posições e os locais de trabalho todos os dias. Ele pode trabalhar do lado de fora da *Concession* (lugar onde vende pipoca e onde fica a loja de produtos do *Cirque*) checando ingressos na porta e também pode estar dentro da tenda principal, a *Big Top*, que é onde aconteciam os shows. Além das responsabilidades em comum, (como saber quando é permitido que as pessoas transitem dentro da tenda durante o show, em quais horas a porta pode ser aberta), um *Usher* também tem responsabilidades específicas e cada dia faz uma diferente. Existem posições mais tranquilas e outras que exigem extrema atenção.

Quando colocado do lado de fora da *Concession* você é considerado *Usher* de fora e quando você fica dentro da tenda principal, é um “*Usher* de dentro”. Existiam três posições possíveis para o *Usher* de fora;

1. Portão: São as pessoas que ficam no portão antes da bilheteira, que estão lá simplesmente para informar as pessoas para qual lado da tenda *Concession* elas devem se encaminhar e quando elas chegam na entrada eles encontram os *Ushers* que têm a posição *Concession*.

2. Porta: São quatro por porta, e a função é verificar a data e hora no ingresso e também os documentos que comprovem a meia entrada, se for o caso. Depois de conferido, rapidamente é só apontar qual o portão de entrada da pessoa e também avisar que não é permitido filmar, tirar foto ou usar celular dentro da tenda em nenhum momento.

3. Tapis Rouge: Era a área *VIP*, onde os *Usher* tinham a função de checar os ingressos e avisar quando o show estava para começar. Já os *Usher* de dentro tinham três funções possíveis dentro da *Big Top*, onde todos eram equipados com lanternas para ajudar os clientes a se locomoverem no escuro:

1. Cortina: Pessoas responsáveis por abrir e fechar as cortinas na hora determinadas seja para os clientes ou para os artistas.

2. Palco/Valentina: Era a pessoa responsável por cuidar do palco durante os intervalos, não permitindo que ninguém o tocasse ou fotografasse. Essas pessoas também tinha a função de observar o ato da artista Valentina, que voava presa a balões com gás hélio, para que ela não caísse no chão.

3. Mastro: Responsável por cuidar para que ninguém interferisse de alguma forma no trabalho dos técnicos ou artistas que utilizavam as vezes o mastro para realizar atividades. No final do espetáculo esperávamos a ultima pessoa sair da tenda principal para que assim começássemos a limpeza do ambiente, onde cada dia assim como as outras funções, era destinado uma função diferente a cada pessoa. As possíveis funções de limpeza eram:

1. Vassoura: Responsável por varrer de cima para baixo toda a pipoca que caia no chão das escadas e dos assentos.

2. Esfregão: Limpava as áreas onde havia líquidos derrapados.

3. Lixo: Era responsável por fazer a coleta e seleção dos lixos, separando por materiais ou restos de comidas que eram levados para a reciclagem.

A parte da limpeza era bem tranquila, e eu particularmente achava essencial que aprendêssemos todas as funções dentro de dentro da tenda. Apenas ficava difícil em dia de dois shows, onde tínhamos cerca de meia hora para realizar essa limpeza antes que o próximo espetáculo começasse.

APÊNDICE C: ROTEIRO DA PRIMEIRA VERSÃO DE *OS MAMUTES*

Prólogo

Música *Blues da Isadora*.

Isadora Faca no Peito narra a história do Cravo, Lírio e Papoulas.
Coro de Cadáveres assusta Isadora.

Coro apressado, barulhentos, caos da cidade, os bichos selvagens estão em cena.

Episódio 1

Entram Gêmeos 1 e 2. Cena Leon e Gêmeos.

Gêmeos desaparecem na fumaça. Entra Isadora Faca no Peito.
Das nebulosas surge Capitão Man.

Cena Capitão Man e Leon.

Entram Jerry e Wendy.

Cena Jerry e Wendy. Música *Homem Honesto*. Ambos morrem.

Leon foge.

Entra Isadora Faca no Peito com Rodrigo.

Entra Squel 1 (Camila)

Cena Leon e Squel 1. Squel 1 morre.

Episódio 2

Coro de militantes. Entra Frenesi. Música *Rap da Frenesi*. Coro “Yankee”.

Cena Leon e Frenesi.

Entra Lola Blair com Hamed Ali Ada Ada. Música *Luz da Luna*.

Saem Frenesi, Lola e Hamed.

Entra Isadora Faca no Peito.

Surge Capitão Man.

Surge como uma aparição Squel 2 (Gabriela).

Episódio 3

Cena Leon e Squel 2. Capitão Man em cena.

Música *Leon se eu morrer eu viro chuva*. Squel 2 morre e sai de cena.

Surge Shiva Moon.

Número de Shiva Moon. Cena Shiva Moon.

Entra Leon metralhando todo o elenco.

APÊNDICE D: FICHA TÉCNICA

Capitão Man: Brenno Ricciardi / Ana Luíza de Franco

Frenesi: Nina Roberto / Tainá Cary

Gêmeo 1: Amanda Moraes

Gêmeo 2: Mateus Torres

Hamed Ali Ada Ada: Bruno Pupe

Isadora Faca no Peito: Isabella de Andrade

Jerry: Bruno Pupe

Leon: Guilherme Mayer

Lola Blair/ Pablo: Natália Solorzano

Shiva Moon: Breno Uriel

Squel: Camila Franco / Gabriela Vieira

Wendy: Kyll Nunes

Orientação: Rita de Almeida Castro

Cenografia e Figurino: Roustang Carrilho

Direção Musical: Brenno Ricciardi , Guilherme Mayer e Glauco Maciel

Direção de Vídeo: Bruno Côrtes

Direção do Coro: Márcia Duarte

Preparação Vocal: Sulian Vieira

Preparação Corporal: Márcia Duarte, Débora Dodd e Lisiane Queiroz